3 1761 04395 5384

PQ
2362
Z5T73

Prosper Mérimée

et

l'Art de la Nouvelle

15616
Xtr Pre

PIERRE TRAHARD

Prosper Mérimée

et

l'Art de la Nouvelle

« Tout homme qui n'est pas dans
« son véritable caractère n'est pas dans
« sa force ».

(VAUVENARGUES)

1858 S 3.
3.12.23.

PARIS
LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
49, Boulevard Saint-Michel

1923

Prosper Mérimée
et
l'Art de la Nouvelle

« Tout homme qui n'est pas dans son véritable caractère n'est pas dans sa force », a dit Vauvenargues. De même tout artiste qui n'atteint pas l'expression adéquate à sa pensée trahit celle-ci. Mérimée l'atteignit dans le seul domaine de la nouvelle et au prix de longs efforts; *Mateo Falcone*, « où il est dans sa force », ne fut écrit qu'en 1829, après des coups de sonde. Pièces de théâtre, pastiches, scènes historiques, roman, autant d'essais qui sont des demi-réussites; l'écrivain n'a pas encore découvert la forme d'art qui s'adapte à son tempérament. Mais, grâce à son intelligence laborieuse et à sa probité intellectuelle, il la trouve : austère discipline qui subordonne le drame de la pensée aux exigences de l'œuvre.

*
* *

Or, pour expliquer cette lente formation, l'on peut oublier que la bisaïeule de Mérimée composa *la Belle et la Bête*. Par contre, le goût étroit d'un père artiste, la finesse lucide d'une mère instruite ont marqué l'enfant. Aucune expansion, mais de la netteté, du bon sens, une froideur sèche. Les yeux s'habituent à voir juste, la main à tracer net dans cet atelier où la peinture classique revit, correcte, ferme, géométrique, toute en dessin et en lignes. L'esprit que rien n'échauffe s'habitue à penser droit dans le commerce d'une femme qui se rattache au XVIIIe siècle par ce qu'elle a de meilleur et de pire. Analyser les êtres et les choses, parler bien et courtement, la mère l'apprend à son fils en ces années douloureuses où les vivants souvenirs de la Terreur et de l'épopée impériale jettent un reflet de gloire sanglante. Vers 1815, les amis d'atelier évoquent Napoléon, la guerre et son cortège d'horreurs, Marat, Robespierre, l'échafaud, les victimes connues. Est-ce là le fond de l'homme, brutal jusqu'à la férocité ? Dehors, au moins, y aura-t-il une

lueur consolante ? Dehors, sur les Champs-Elysées, honte et misère! les Cosaques défilent; trente ans plus tard Mérimée griffonnera leurs vigoureuses silhouettes, tels que ses yeux d'enfant les contemplèrent « vêtus à l'Orientale, montant de petits chevaux et armés de longues lances.

Car jamais il n'oubliera cette vision, romantique et réaliste à la fois, des Cosaques « à grande barbe » dressés au seuil de son passé, non plus que le retour à la nature et aux vieux maîtres enseignés par son père. Saisissants contrastes, capables de bouleverser une âme où l'équilibre ne serait pas. Mais la mère a veillé et veille jusqu'à l'adolescence. Le soir, on lit en famille, et ce ne sont pas les romans lyriques de Chateaubriand ni les compilations larmoyantes ou burlesques des Cottin ou des Pigault-Lebrun qui charment les hôtes de la rue Neuve-Sainte-Geneviève. Leurs préférences vont à des œuvres de courte haleine, mais de fine psychologie et de discret réalisme, à l'art impersonnel de *Caliste*, à la bonhomie malicieuse du *Voyage autour de ma chambre*, à l'émotion voilée d'*Eugène de Rothelin*, à l'impitoyable analyse d'*Adolphe*. L'esprit incrédule et spirituel de la mère commentant ces œuvres, c'est la tradition qui se renoue avec Mme de Tencin, Prévost et Diderot; par ses goûts et par ses affinités comme par ses origines, la famille plonge ses racines profondes au cœur du XVIIIe siècle.

Le jeune homme qui dévore les livres, ne s'y arrête point; dès 1820, il remonte hardiment aux mémoires du XVIe et du XVIIe siècles, où la vie s'étale dans sa nudité, ses faiblesses et ses passions. Que d'anecdotes scintillent de Monluc à La Fare ! Esquisses rapides : en appuyant le trait, en accusant les contours, sera-t-il malaisé de transformer l'esquisse en tableau ? Déjà n'y a-t-il pas comme une poussière de nouvelles dans le *Roman Comique* et le *Roman Bourgeois* ? Mais ne sommes-nous point en retard, nous qui, en 1650, n'avons pas dégagé, pour en faire une œuvre maîtresse, ce qu'il y a d'excellent dans ces ébauches ? Où est notre Boccace ? Où notre Cervantès ? Mérimée va droit à *Lazarille de Tormès* et surtout aux *Nouvelles Exemplaires* dont la saveur lui plaît : la vie, la couleur, tout un peuple est là. A grand peine retrouve-t-il dans nos livres de gueuserie les petits cousins de Rinconète et de Cortadillo, silhouettes estompées par un Noël du Fail ou un Guillaume des Autelz. Qu'une lumière franche mette en

valeur ces types, et quel relief, quelle rutilance ! Cette vision, romantique et réaliste à la fois, des gitanas et des bandits, des faquins et des paysans, Mérimée ne l'oubliera jamais, non plus que l'analyse intérieure où excella notre XVIIIe siècle.

Et le contraste s'accuse, en même temps que ces deux tendances. Car si le vent qui souffle dès 1820 pousse le jeune homme vers l'exotisme, les caractères primitifs et les mœurs sauvages, si, dans les salons d'avant-garde il se mêle au tumulte des idées, prend part à la bataille, coude à coude avec J.-J. Ampère, Delacroix, Stendhal, Viollet-le-Duc, s'il se grise avec eux d'Ossian et de Byron, n'ayez crainte, le vent ne l'emportera pas sur la barque du Dante et il ne s'échappera jamais du réel. Vers 1824, en pleine fougue romantique, fidèle à sa nature et aux leçons classiques de son enfance, il s'abrite dans le petit cénacle qui fait échec à la sensiblerie du temps : incrédulité railleuse de Beyle, stoïcisme affecté de Jacquemont, réalisme pittoresque de Dittmer, froideur anglo-saxonne d'Armand Bertin, égoïsme des « lions » du boulevard, Henry Mauris, Loève-Weimars et Koreff, n'est-ce pas un îlot détaché du XVIIIe siècle qui surnage au sein des grandes eaux romantiques ? Mérimée s'y accroche; c'est là qu'il retrouve et complète les traditions familiales.

Chaos donc en ce jeune cerveau, si meublé déjà, où se heurtent le XVIe siècle et le XVIIIe siècle, le romantisme et le réalisme éternels? Non pas, car une tête solide et un cœur froid ordonnent ce chaos. Et lorsqu'en 1827, il revient d'Angleterre, Mérimée est en possession d'une esthétique personnelle. Puisée chez Xavier de Maistre, Diderot et Cervantès, enrichie par les romantiques, limitée par le cénacle que préside Stendhal, celle-ci emprunte aux premiers l'art d'enfermer une œuvre dans un cadre restreint, et, dans ce cadre, de faire agir un personnage; aux seconds la manière de colorer cette œuvre et de tailler un type en plein relief; au dernier les méthodes de probité, de méfiance et de sécheresse qui, bannissant l'enthousiasme, soumettent la création spontanée au bon sens et à la raison.

Mais tant d'éléments ne s'harmonisent pas d'un seul coup, et, entre 1825 et 1829, cette esthétique paraît être, dans son application, une esthétique divergente en ce sens qu'elle s'attache aux détails, aux menus faits plus qu'à l'unité de l'ensemble et disperse

ainsi l'intérêt. Examinez les premières œuvres : toutes sont une succession de tableaux distincts ou de scènes mal reliées entre elles. Mais, considérée en elle-même, chaque scène a une valeur propre. Qu'on lise dans *les Espagnols au Danemark* l'arrestation de Pichegru, dans la *Jacquerie* l'histoire de « Flamme des Cœurs », dans la *Chronique du temps de Charles IX* la pendaison du capitaine Hornstein, la légende du preneur de rats de Hameln, l'épisode des deux moines ou celui du soldat brûlé vif au siège de la Rochelle. Nouvelles ? Pas encore, mais crayons d'atelier : Mérimée trouve le détail juste, emprunte au *Neveu de Rameau* son dialogue naturel, à *Rinconète et Cortadillo* sa langue familière. C'est du L'Estoile développé par un Cervantès qui ne rendrait pas la bride; l'apprenti hésite et tâtonne.

Or, s'aperçoit-il qu'il fait fausse route et que, si cette esthétique « divergente » flatte son impuissance à composer un ensemble, elle est contraire à la nécessité où il est d'aller vite pour frapper fort ? Sec, il a d'ailleurs ce besoin dans le sang. Alors, peu à peu, il dégage la nouvelle du roman qui l'enveloppe comme d'une gangue, choisit un épisode ou un caractère, au lieu d'analyser longuement, ramasse l'intérêt, concentre la lumière sur un point et, en plein romantisme, revient ainsi à la tradition de la race et à son éternel idéal : condenser le plus de faits possibles dans le moindre espace. A la théorie divergente il substitue, sans souci d'école, cette esthétique convergente que développera E. Poë vers 1840, et en donne le modèle dans *Mateo Falcone* : la nouvelle est créée ou plutôt retrouvée.

*
* *

Retrouvée, car Mérimée juge que le « bon Nodier » l'a perdue. Cette humeur buissonnière, cette allure aisée et un peu molle, cet art diffus qui noie les contours lui sont insupportables, et il lui déplaît que la nouvelle tourne au conte de fées. Elle ne saurait être un conte, puisqu'elle introduit l'analyse dans le récit ; elle n'est pas non plus un roman puisqu'elle simplifie cette analyse et suggère au lieu d'expliquer. Comment donc Mérimée la conçoit-il? A peu près comme Racine concevait la tragédie : une action « simple », « chargée de peu de matière », un épisode « vraisem-

blable » qui fait valoir un caractère en pleine crise, des passions violentes et s'exprimant avec force.

Peu de matière : les cinq premières nouvelles, publiées en 1829, ont une donnée si mince qu'elles tiennent dans le creux de la main : un enfant corse trahit la parole donnée, Charles XI tremble devant une apparition; un lieutenant prend part à l'assaut d'une redoute... Ce petit fait isolé, banal, sert de point de départ, et l'épisode se déroule vite, la crise se dénoue brusquement ou ne se dénoue pas, de façon à surprendre ou à inquiéter. C'est direct, brutal; en une heure, Fortunato trahit Sanpiero, est surpris, jugé, condamné, fusillé. Le drame, conforme aux trois unités, est d'autant plus rapide que la matière est simple.

Mais sa vraisemblance, direz-vous? Nous ne croyons guère à cette exécution barbare d'un fils par son père, encore moins à cette étrange vision de Charles XI et aux miracles que Jésus accomplit chez Federigo. Histoires imaginaires ! contes fantastiques ! Vous n'y croyez pas ? Alors, dites que Renucci et Benson et Gaudin et Germanes et Gabriel Feydel ont menti : car la donnée de *Mateo Falcone* est tirée de leurs ouvrages, qui sont sérieux et doctes; dites que les *Archives du Ministère des Affaires Etrangères* de la Suède, dont la *Vision de Charles XI* est extraite, sont indignes de foi: que la bataille de la Moskowa, dont *l'Enlèvement de la Redoute* est un épisode rapetissé n'existe qu'en imagination: que les Napolitains sont des hâbleurs puisque *Federigo* vient tout droit de chez eux. Voilà des sources claires, et il en est beaucoup d'autres que vous découvrirez : Mérimée ne se cache pas d'emprunter de toutes mains. Mais loin de plagier comme Stendhal, il transforme la matière; seulement, par goût du réel et aussi par manque d'imagination, il éprouve le même besoin de véracité historique et humaine que Corneille ou Poussin, celui-ci exact antiquaire, celui-là produisant les textes de Tite-Live ou de Sénèque.

Bien plus, pour accuser cette vérité, il ne recule pas devant l'emploi de la couleur locale, dont on fait débauche autour de lui ; mais il en use avec modération, comme Racine en usait, dans la mesure où elle lui paraît nécessaire pour accentuer la vraisemblance. Comment douteriez-vous? Ne reconnaissez-vous pas la Corse à ces « montagnes bleues », au « maquis » où se cache un « bandit », à cette « carchera », à ce « pilone », à ces « collets

jaunes » ? N'êtes-vous pas en Suède au XVIIe siècle, en Russie, pendant la campagne de 1812 ? Vous dites que l'artiste force les tons et que *la Vision de Charles XI* est un bariolage à la Lewis ? Il est vrai qu'il y a beaucoup de « rouge », beaucoup de « noir », mais ce ne sont pas jeux de coloriste. Comme le peintre des *Deux Foscari*, Mérimée cherche un effet dramatique par l'opposition violente des couleurs.

Vous doutez encore ? Eh bien ! sachez que l'auteur en personne assistait au drame, et s'il ose vous le dire, vous pensez bien que son aveu n'est pas une confession romantique ! « J'étais en Corse, en 18.... quand Mateo tua son fils, je l'ai vu, il me parut âgé de cinquante ans... » J'ai lu « le procès-verbal en bonne forme, revêtu des signatures de quatre témoins dignes de foi » qui garantissent l'authenticité de la vision royale ; d'ailleurs voici l'état-civil, le portrait, l'histoire de Charles XI; nierez-vous que cette diablerie soit réelle ? Quant à *l'Enlèvement de la Redoute*, « un militaire de mes amis » me l'a contée. Est-ce que cela n'a pas un air de vérité indiscutable ? Et si, dans la suite du récit, Mérimée disparaît, c'est pour laisser agir ses héros, car il ne faut pas, dit-il dans un billet inédit, que « le principal personnage soit le narrateur » : là serait l'invraisemblance. Or, il n'aime rien tant que la vraisemblance (ses lettres inédites à E. Augier en font foi), et il atteint cette qualité maîtresse du genre grâce aux documents dont il use, à la couleur locale qui lui est un moyen et non une fin, au rôle qu'il s'attribue dans le drame. Ainsi, par peur de mentir, par besoin de travailler sur un fond solide, il reste classique.

Et les caractères, resteront-ils, eux aussi, dans la tradition classique ? A première vue, ce brigand corse, ce prince halluciné, ce nègre du Congo, dont on vient de nous affirmer l'existence, ont un air singulier qui les apparente, de pied en cap, au Corsaire et à Ruy Blas. Mais ces types primitifs, Mérimée a tôt fait de les restituer au romantisme, dépouillés de leurs oripeaux, et tels que, en chair et en os, agissant au lieu de discourir, ils dissipent, vers 1830, les fantômes vaporeux d'Ossian. Tous sont ramenés à cette unité de sentiments qui fait la force des héros cornéliens; Mateo Falcone personnifie le culte de l'honneur, Tamango le désir de la vengeance : « figures principales » sur qui la lumière se concentre. C'est cru, sans ombres fondues. Une fois cette figure en relief, Mérimée n'emploie pas la méthode diffuse de Balzac qui

remonte aux causes lointaines à travers les broussailles de la généalogie; qu'importent l'état-civil, la famille, les antécédents de cet enfant, de ce roi, de cet officier. Ce qu'ils font nous intéresse seul. Alors Mérimée circonscrit et creuse; il sacrifie les causes profondes qui rentrent dans le domaine mystérieux de la conscience, mais il appuie sur la cause immédiate et tangible de l'action. Si Fortunato trahit, c'est parce que l'envie le torture; si le lieutenant devient héroïque, c'est parce que l'amour-propre bride ses instincts; si Tamango se venge, c'est parce que la haine gronde dans son cœur : et l'analyse de cette haine, de cet amour-propre, de cette envie est le fond solide de la nouvelle.

Voilà donc le caractère simplifié, ramené à un trait essentiel qui s'exprime par une action significative : n'est-ce pas là, pense Mérimée, tout l'homme et chaque homme ? Oui, mais si le personnage y gagne en unité, il conserve une certaine roideur, cristallisé qu'il est dans un court moment de son existence; toutefois, pendant ce court moment, il atteint la vie, parce que l'écrivain, au lieu de « voir la nature par ses petits côtés », rejette, comme il le dit à propos de Tourguéneff, tous « les accessoires », et va droit au détail caractéristique, « à la verrue », pour emprunter l'image de Diderot. Suivez, dans *Mateo Falcone*, les jeux de physionomie de l'enfant qui lorgne la montre comme « un chat à qui l'on présente un poulet », et pâlit quand cette montre cruelle « touche presque sa joue » ou lui « heurte le bout du nez »; voyez, dans *l'Enlèvement de la Redoute*, comme deux ou trois gestes expressifs trahissent à la fois la peur et la maîtrise de l'officier; comme un juron, emprunté à Murat, suffit à peindre le colonel; comme la « tache rouge » sur la pantoufle de Charles XI matérialise l'épouvante du roi. En quelques touches le type est accusé, l'impression morale traduite par des réactions physiques, le combat intérieur par une parole ou un geste. C'est la manière des maîtres, large et précise à la fois, celle que Mérimée, de son propre aveu, a héritée des Grecs, de Rabelais et de Diderot.

Les nuances manquent peut-être, car les passions, ainsi dépeintes, sont plus violentes que profondes : Mateo Falcone et Tamango tiennent du barbare, mais si le premier est un dur profit plutôt qu'un caractère, le nègre héroïque a une intensité de vie saisissante : c'est un type de Cervantès où Stendhal aurait mis la main. Ainsi, transformant les meilleurs éléments du romantisme,

faisant de l'érudition, de la couleur locale, du fantastique même les serviteurs de la vraisemblance, replaçant les personnages dans un milieu où leurs actes paraissent naturels et logiques, simplifiant la vérité complexe des choses, Mérimée revient à la facture classique et, sous le peintre, laisse déjà percer le psychologue.

*
* *

Lorsque *le Vase Etrusque* paraît en 1830, le psychologue est maître de son art. Cet art s'affirmera en 1833 dans *la Double Méprise* : voici deux œuvres de plus longue haleine, minutieuses et subtiles, encadrant une période où Mérimée, déçu par un amour malheureux, se jette dans une vie de licence et quitte son cabinet pour les coulisses de l'Opéra, la Rotonde et les clubs. Années stériles, dit-on; le dandy, admirateur de Byron, et rival de Brummel, s'amuse et ne produit rien. Apparences trompeuses : car sous le masque de Don Juan des drames secrets se jouent peut-être; et si, pendant trois ans, Mérimée fut un « vaurien » à la Koreff ou à la Musset, il le fut, dit-il à maintes reprises, « par tristesse et un peu... par curiosité ». Or, cette curiosité le pousse à étudier les autres et à s'étudier lui-même: double jeu d'observation directe et d'analyse intérieure qui complète sa connaissance de l'homme: « Je regarde une actrice ou une demoiselle de la rue de Bréda comme je regarde un prégadiou », écrit-il à la comtesse de La Rochejacquelein; et à Jenny Dacquin : « Je suis devenu plus humain, je crois aux souffrances morales depuis quelque temps ». Est-ce donc peu ? Et pourquoi *le Vase Etrusque* et *la Double Méprise*, études de « souffrances morales », ne seraient-ils pas un reflet de cette vie mondaine et de ces retours sur soi-même ? Insensiblement, Mérimée en vient à étudier des drames de passion qui se déroulent, non plus en 1550, chez Brantôme, mais en pleine société parisienne, vers 1830. La veine est-elle neuve ? est-elle personnelle à Mérimée ? Non, car entre 1825 et 1830, Stendhal ne cesse de proclamer devant lui la supériorité du récit « où se peignent les mouvements du cœur bien en détail ». Mme de Charrière n'a-t-elle pas donné le modèle de ces fines analyses en illustrant la théorie de Diderot qui recommandait l'imitation fidèle de la nature et la représen-

tation sincère de l'âme humaine ? Ce que Mme de Charrière vient de réaliser dans le roman, pourquoi ne pas l'essayer dans la nouvelle qui est la forme la plus commode de l'analyse morale ?

Or Stendhal prêchait un converti. « Quand j'étais jeune, écrit Mérimée en 1855, j'aimais beaucoup disséquer les cœurs humains pour voir ce qu'il y avait dedans ». *Le Vase Etrusque* et *la Double Méprise* sont en effet des « dissections » morales. Quels peuvent être, dans l'âme d'un homme, les ravages d'une jalousie injustifiée ? Quels peuvent être, chez une Célimène vraiment éprise, les résultats d'un amour méconnu ? Tels sont les deux problèmes que pose Mérimée, à l'heure où Stendhal met la dernière main à *Rouge et Noir*, et où Sainte-Beuve médite *Volupté*.

La nouvelle, ainsi conçue comme une étude qui vise à pénétrer une âme, et non plus comme un épisode qui met en valeur une action, perd d'un côté ce qu'elle gagne de l'autre. La couleur s'efface : parfois, un reflet d'exotisme lorsque Néville raconte son voyage en Égypte ou que Darcy nous amuse avec sa « turquerie ». Ainsi procède Balzac dans *la Duchesse de Langeais*, où il coupe le récit par l'épisode du terrible voyage de Montriveau aux sources du Nil. Mais ce ne sont que des échappées à la Byron, pour plaire aux dames et à la mode; le reste est en grisaille et n'en vaut pas moins; car si les milieux contemporains ne se prêtent guère aux évocations poétiques, ils permettent des tableaux où la jeunesse turbulente de la monarchie de Juillet est peinte avec une malice qui trahit un observateur très averti. Soyez sûrs que Mérimée n'invente ni le dîner Chaverny, ni les scènes qui se déroulent dans la loge de l'Opéra, ni les impertinences des dandys, ni les papotages du salon Lambert : cela a été vu, entendu, pris sur le vif. Et si l'on songe aux peintures parisiennes, beaucoup plus poussées, de Balzac, il suffit ici que les comparses donnent du lustre aux personnages principaux et les rendent plus vivants en les mêlant à leur vie.

Voyez en effet combien le drame, qui va se jouer au fond des cœurs, gagne en puissance au contact de ce réalisme discret et paraît saisi, lui aussi, sur le vif ! Restreinte aux vingt pages essentielles, l'étude morale prend une valeur humaine, mais il est bien vrai qu'il faut restreindre; seulement, dans ces vingt pages on atteint le tuf. Ce qui fait le prix du *Vase Etrusque*, c'est la lutte engagée entre deux forces redoutables, l'amour et la jalousie. Un

rythme douloureux abaisse et élève l'âme de Saint-Clair : il croit en sa maîtresse, il est heureux; puis une souffrance « atroce » marque le premier doute: il se reprend: la jalousie redevient la plus forte, elle le rend « triste », « cruel », « farouche » : lui-même est son propre bourreau. Une rose, dans les cheveux de Mathilde, le portrait qu'elle lui donne, et l'amour rayonne à nouveau dans son cœur. Mais le vase « odieux », plus puissant que la rose, fait naître une pensée obsédante, une « rage concentrée », une « colère étouffée » : la jalousie redouble. Puis brusquement, à l'heure où la vérité radieuse apparaît à Saint-Clair, où l'amour inonde enfin son âme d'un jeune et frais bonheur, le duel absurde, la mort brutale.

Et la coquette amoureuse de *la Double Méprise*, qui souffre sous nos yeux en découvrant son erreur, comme elle nous émeut par son angoisse et ses remords ! Et le Roger de *la Partie de Tric-Trac*, dont l'angoisse et les remords ont une force égale à ceux de Julie, comme les jeux de sa physionomie reflètent ses tortures morales ! Pages émouvantes que celles où la jeune femme sent peu à peu, autour d'elle, s'animer les choses, tels de vivants reproches, où la « brûlure » de la fièvre, le « fer rouge » de la douleur, les « flammes de la lampe » et les « glands des rideaux » conspirent à sa perte. « Je suis déshonorée ». « Il faut que je parte », écoutez les deux petites phrases implacables qui sonnent le glas de cette conscience. Même son dans l'âme de Roger, même tristesse, même souffrance atroce; les dix pages où l'homme « avili » retourne sa honte comme une boue et recule, épouvanté, devant son déshonneur, annoncent, de très loin, les pages magistrales de *Crime et Châtiment:* esquisse avant la fresque. L'on n'ose prononcer déjà, à propos de ces analyses cruelles, les mots pédants de « psychologie pathologique », mais l'on sent combien elles associent, dans les conflits intérieurs, le corps et l'âme, l'émotion physique et la sensibilité morale.

L'on admire généralement *la Partie de Tric-Trac*, ramassée, dramatique, mais l'on est dur au *Vase Etrusque* et à *la Double Méprise*. Excessive sévérité. Car l'art de Mérimée a gagné en profondeur. Le caractère de Mateo Falcone ne nous a pas arrêtés : abrupt, tout d'une pièce, il ne s'analyse point. Au contraire, Roger, Saint-Clair et Julie, que Tamango faisait pressentir, ne peuvent se résumer en un geste, une parole ou un acte; ils nous découvrent la mobilité de leurs sentiments, le conflit de leurs pas-

sions, la complexité de leurs souffrances. Le drame devient intérieur, les caractères se creusent, et dans les pages où ce drame éclate, Mérimée, revenant au procédé d'analyse morale employé d'abord par nos écrivains classiques, puis par les romanciers du XVIIIe siècle, comme Marivaux ou Prévost, élève la nouvelle presque à la hauteur d'*Adolphe* et de *Rouge et Noir*. Déjà il se rencontre avec les romanciers russes : n'est-ce pas le même besoin d'approfondir les passions, la même recherche des dénouements tragiques, qui ont été critiqués si fort, mais où l'on peut voir l'influence toute puissante de la Fatalité ? Saint-Clair et Roger sont tués, Mathilde et Julie meurent, victimes de leur amour.

Et si l'art gagne en profondeur, il gagne en émotion. Réjouissons-nous de sentir, dans les pages essentielles, un frémissement contenu qui vient de l'âme. Est-ce parce que ces nouvelles sont des œuvres vécues et que Mérimée a mis en elles un peu de lui-même et de ses aventures ? L'élément personnel est tellement visible que l'on a pu hasarder un nom sur chaque visage : Mérimée n'est-il pas Saint-Clair et Darcy ? Mathilde, Mme Lacoste, et Julie un peu George Sand ? Qu'importe au reste si l'homme, un instant, fait oublier l'écrivain !

*
* *

Ainsi Mérimée se confine dans l'épisode étroit ou la brève analyse d'une passion. Couleur locale, détail précis, mot juste sont les éléments essentiels de cet art, et non ses ornements superflus. Eléments de vérité : or, cette vérité atteinte, la perfection l'est : Mérimée va tourner dans un cercle qui le sauvegarde, mais le limite. Il pourra rester égal à lui-même, il ne se surpassera pas : *Carmen* et *Lokis* marqueront plutôt le prolongement de son œuvre que la transformation de son talent.

Mais ces éléments, qui demeurent les mêmes, se combinent, se précisent ou s'estompent selon la volonté d'un écrivain assez maître de lui pour emprunter sans tomber en tutelle. Les conceptions d'écoles le laissent indifférent : il ne croit que ce qu'il voit. Or, à partir de 1834, il lui est donné de voir beaucoup. Inspecteur des Monuments Historiques, il parcourt la France : des Baux à la baie

de Paimpol, il en saisit les aspects variés, en fixe de précises images et glane, au hasard des rencontres, de savoureuses légendes populaires, comme celle d'Arles ou du Folcoat. Puis, entre 1839 et 1841, il visite non seulement l'Italie, l'Espagne et la Corse, mais la Grèce et l'Asie Mineure, et, « tout prosaïque qu'il est », se laisse séduire par les pays du soleil et de la couleur. Double résultat fécond : voici, dans *la Vénus d'Ille*, encadrant une vieille légende, les horizons lumineux de la Catalogne française et les lignes harmonieuses de nos paysages; et voilà, par contraste, cette rutilante *Carmen*, si bariolée de scènes à la Decamps que Lazarille de Tormès et Gil Blas paraissent ternes auprès d'elle. Pourquoi donc, en 1840, dans la seconde préface de la *Guzla*, Mérimée raille-t-il cette couleur locale à laquelle il se repent d'avoir sacrifié jadis ? Lui déplaît-il d'évoquer, grâce à elle, soit l'Espagne dans *les Ames du Purgatoire*, et dans *Carmen*, soit la Corse dans *Colomba*, soit l'Italie dans *Il Viccolo di Madama Lucrezia* ? Si même il y a excès, n'est-ce pas en 1845 plutôt qu'en 1829? Que l'on compare les enluminures de *Carmen* à *Mateo Falcone*, cette pointe sèche. Au moins l'exotisme de Mérimée a-t-il gagné en précision : car, en 1829, il décrivait ce qu'il croyait être la Corse sur la foi de Benson ou de Feydel; en 1840, il a parcouru l'île sauvage et ses descriptions du maquis ont un caractère définitif. La mer « où se joue la lune », « les montagnes pelées », les « blanches chapelles funéraires » qui se détachent sur la verdure sombre, les gros bourgs fortifiés, les « châtaigniers séculaires » où « s'envole la rêverie d'Orso », les paysages à la « beauté grave et triste », voilà le cadre de Colomba, plus large et plus évocateur que celui de Mateo Falcone; et la vraie couleur locale, celle qui se moque de l'autre, est davantage encore dans les gestes, les paroles et les actes de l'héroïne.

Ainsi donc, d'un côté des tableaux à la française, de l'autre des toiles romantiques. Cette dualité reparaît dans le mélange du réalisme et du romanesque. Mélange factice? Non pas! Il est dans la saine nature, dans la vie ondoyante : pourquoi Mérimée ne le transposerait-il point dans ses nouvelles? Au cours de ses voyages, il a pu comparer les vigoureux portraits du roi René et de Jeanne de Laval, si « remarquablement laide », à la statue antique de Vienne dont la beauté charnue lui rappelle Rubens, les ciselures de nos ouvriers des cathédrales à l'apôtre de la Chaise-Dieu qui « se cure les dents avec son couteau »; par ailleurs il a entendu aux

Thermopyles, « non sans émotion », « craquer sous ses pieds les feuilles de chêne vert dont le bruit annonça l'approche des Perses ». Ce réalisme, où la poésie se mêle encore à la vie, il le préfère au réalisme brutal des tapisseries de la Chaise-Dieu, mais il use de l'un et de l'autre. Voyez comme les portraits de Don Juan, de Colomba, de Carmen rappellent celui du roi René, voyez surtout comme ces amusantes silhouettes provinciales, ces personnages de second plan, l'antiquaire Peyrehorade et sa femme, le préfet de la Corse, le maire de Pietranera, l'abbé Aubain rappellent des types entrevus par Mérimée au fond de nos provinces... Mais, d'autre part, Mérimée « a eu des muletiers et des toreros pour amis », et « il a mangé plus d'une fois à la gamelle avec des gens qu'un Anglais ne regarderait pas ». Or le bandit Brandolaccio, Don Garcia, Don Juan, Carmen, vous les prenez pour des types romantiques? Erreur! ce sont de vieilles connaissances que Mérimée a rencontrées en plein maquis ou dans une « venta » espagnole; et si vous persistez à croire qu'ils ont dans les veines du sang romantique, vous n'avez pas tort. Mais remarquez combien le romantisme replonge ici en pleine vie et à quel point, sous l'influence salutaire des voyages, le romanesque, au lieu de se superposer à la réalité, la pénètre. Sérénades, duels, assassinats, péripéties amusantes ou tragiques de la vie des étudiants à Salamanque, enlèvement de Teresa, procession des pénitents, « vêtus de deuil et portant des cierges », n'est-ce pas l'Espagne des *Nouvelles Exemplaires* évoquée par une plume qui rappelle tantôt Cervantès, tantôt Byron et Hoffman? Et les cigarières, les contrebandiers, les tireuses de cartes, les scènes de désertion et de meurtre qui rehaussent le récit de Don José, n'est-ce pas l'Espagne des romans picaresques, évoquée avec un art qui confine parfois à l'artifice ? Or le romanesque des *Ames du Purgatoire* et de *Carmen* est en germe, dès 1830, dans les « cinq anecdotes authentiques » sur José Maria et les amusants récits des sorcières qui illustrent les *Lettres d'Espagne*. Voilà le point de soudure, et la soudure est si habile que le fantastique même devient naturel. On en juge mieux encore dans *Colomba* où les scènes les plus étranges, la « ballata », « le vocero », le coup double d'Orso, le rêve du jeune homme, les superstitions populaires ont un indéniable accent de vérité. Et si, dans *Il Viccolo di Madame Lucrezia*, le merveilleux un peu macabre rappelle celui du *Moine*, l'atmosphère du récit où le spectre de Lucrèce Borgia

trouble les amours d'Ottavio n'est-elle pas celle des *Chroniques Italiennes* de Stendhal?

Art complexe, sous une apparente simplicité, puisqu'il unit tant d'éléments divers; est-il possible d'en dégager les grandes lignes en lisant avec soin les *Notes de Voyages*, où toute une esthétique est éparse? Peut-être. User de la couleur locale, mais n'en pas abuser, et se souvenir que chaque paysage se ramène à une simplicité de lignes et de tons qui en fait l'harmonie souveraine; peindre avec exactitude, mais ne pas s'égarer dans les petits détails que « l'art moderne, dit-il, a poussés si loin », et leur préférer la nudité robuste des Grecs; s'en tenir au réel, mais répudier — l'aveu est capital —, ce réalisme étroit qui remplace l'idéal et le beau absolus par la copie de la nature et aboutit ainsi « aux formes les plus triviales et les plus laides ». « Copier la nature » est enfantin, pense Mérimée, la comprendre et l'interpréter est la seule tâche de l'artiste. Or, ni le romantisme qui décline, ni le réalisme qui naît ne lui paraissent suffire à cette tâche. Il a contemplé la nature avec le regard assagi de Poussin et l'art classique reste son maître.

C'est pourquoi, en même temps que le romanesque et la couleur locale se fondent avec la réalité, les passions humaines, s'harmonisant avec la nature dans une âpreté sauvage, demeurent au premier plan. Si l'on peut négliger *Il Viccolo di Madama Lucrezia*, nouvelle où l'étude des caractères est sacrifiée au goût du romanesque, il faut voir dans les types de Don Juan, de Colomba et de Carmen la réalisation de cet effort. Types divers en apparence, mais simplifiés jusqu'à la monotonie: que personnifient-ils en effet si ce n'est la volonté ou l'instinct? et à quoi le drame se ramène-t-il si ce n'est à la lutte éternelle de cet instinct et de cette volonté? Lutte qui se livre tantôt entre une âme forte et une âme faible, entre Garcia et Don Juan, Colomba et Orso, Carmen et Don José, tantôt dans une seule âme, l'âme d'Orso par exemple : le conflit de sentiments, qui remplit les chapitres X et XI de *Colomba*, fait songer à Corneille.

S'étonnera-t-on, dès lors, que le fond varie peu et que *les Ames du Purgatoire* et *Carmen* aient le même point de départ : la lente dégradation d'une âme honnête sous l'influence du vice? Don Juan est contaminé par Don Garcia comme Don José est perdu par Carmen : descente lente, irrésistible au fond du gouffre. Rigidement élevé dans la dévotion et le culte de l'honneur militaire, Don Juan,

sous la double influence de Garcia et des étudiants de Salamanque, s'avilit peu à peu et roule de crime en crime; assassinat de Don Cristoval, séduction de Teresa, meurtre du père, vie crapuleuse à Madrid... voilà le romanesque. Et voici l'étude morale, qui rejoint *la Double Méprise*. Des regrets inquiètent le débauché. Il les étouffe. Mais lorsque Don Garcia est tué, Don Juan paraît moins sûr de lui : il a perdu sa conscience vivante. Ses regrets deviennent des remords; si les crimes ne cessent pas, la conscience du libertin a des lueurs plus vives. Et quand Don Juan contemple le tableau où sont peints « les tourments du Purgatoire », quand il assiste à son enterrement, il frissonne. La peur le mène au repentir et à la pénitence. Cette conversion est l'élément nouveau que Mérimée introduit dans les deux vieilles légendes dont il use : c'est elle qui rend moral le dénouement une fois n'est pas coutume. Tandis que Don José roule jusqu'à la castastrophe, Don Juan sauve son âme; grâce à son énergie il acquiert le relief qui manque à l'amant de Carmen. Car Don José subit la fascination du « grand œil noir » et son amour n'est qu'un ensorcellement. Livré, pieds et poings liés, à une force supérieure, il « dévore toutes les humiliations », ses révoltes n'aboutissent qu'à des abdications et sa faiblesse le mène au crime. Don Juan s'était élevé du crime à la purification chrétienne, Don José, vieux chrétien, tombe de l'honnêteté naturelle au crime. Evolution inverse chez deux hommes dont l'un réagit et l'autre s'abandonne. Nul doute que Mérimée n'admire le premier et n'adore Carmen.

On lui objectera : « Mais vos caractères faibles sont plus intéressants que vos héros d'une seule pièce, précisément parce qu'ils sont faibles et qu'ils hésitent et qu'ils luttent et qu'ils souffrent! Fortunato est plus près de nous que son père, et pareillement Don José et Orso l'emportent en vérité humaine sur Carmen et Colomba »: « Affaire de goût, répondra-t-il; vous n'avez pas le droit de chicaner qui préfère le vieil Horace à Curiace. D'ailleurs, il y a plusieurs chambres dans la maison de mon père : libre à vous de choisir! »

C'est juste : mais l'on sent davantage combien cet épicurien aime l'énergie dans le bien et dans le mal quand on analyse ses caractères féminins. De l'Etoile nous conte l'aventure de cette pauvre fille d'auberge violée, puis insultée par un capitaine de reîtres. « Lors cette fille, regardant sa contenance, comme elle vit

qu'un soldat s'approchait pour lui parler à l'oreille, prit un grand couteau qui étoit sur la table et le lui planta dans l'estomach de telle roideur qu'à l'instant il tomba mort sur la place. » Mérimée n'a pas conçu d'autre type : cette fille, c'est Mariquita, dona Urraca, la Turgis, Colomba ou Carmen. L'on ne voit souvent dans Carmen, que la bohémienne « fatale », et il est vrai qu'il y a du satanisme en elle, car Mérimée insiste sur son caractère « diabolique »; par ailleurs on exalte la noblesse de Colomba, sœur d'Electre, et l'on oppose son regard franc aux « yeux en coulisse » de « l'effrontée romi ». Jeux de rhétorique, faciles antithèses qui restent en surface. Car sans doute la sœur d'Orso est infiniment plus respectable que l'indomptable « gitanilla ». Mais lorsque celle-ci pousse Don José à déserter ou lorsque Colomba fend l'oreille du cheval pour égarer les soupçons de son frère, les deux femmes ne se rejoignent-elles pas dans le même geste impérieux de domination? Dominer est un besoin pour elles; le motif est bas pour Carmen, c'est la sensualité; il est noble chez Colomba, c'est le désir de la vengeance. Peu importe, le geste n'en a pas moins, à une différence de degré, la même valeur morale : c'est le geste de deux dompteuses d'âmes qui jouent du couteau, comme l'héroïne de De l'Etoile et ne reculent ni devant le déshonneur ni devant le mensonge pour atteindre leur but. Or elles travaillent sur une matière malléable. Orso s'est efféminé et la volonté de Colomba est tendue vers son relèvement comme celle de Carmen est tendue vers l'abaissement de Don José. Le drame est dans la lutte de cette volonté contre les obstacles extérieurs; en dehors de cette lutte rien n'intéresse Mérimée qui sacrifie tout à la passion, à la pure nature. Art impersonnel, mais poignant dans sa force brutale, art opposé à celui de Lamartine et de Musset chez qui la poétique ambiance et les sentiments subjectifs l'emportent sur l'action même : que l'on relise *Graziella* ou *Emmeline* après *Carmen*.

Peut-être l'art est-il moins impersonnel dans *la Vénus d'Ille* où Mérimée assiste au drame qui ensanglante la maison de son hôte, dans l'*Abbé Aubain*, où son esprit incrédule se plaît à égratigner les prêtres, dans *Arsène Guillot*, où l'on sent battre son cœur. Nous apercevons l'écrivain en profil perdu, mais nous l'apercevons, et le drame y gagne en réalité.

Or ce n'est plus la réalité lointaine, embellie par les mirages de l'Espagne ou de la Corse, c'est la réalité quotidienne, plate et

vulgaire telle que l'aimera Maupassant. Nous sommes chez 1048 : quartiers populeux de Paris, île de Noirmoutiers, Catalogne que domine « la silhouette merveilleuse du Canigou » : voilà le cadre. Entrez à Saint-Roch où, la messe finie, le bedeau traîne ses « souliers éculés », montez l'escalier qui mène à la mansarde de cette pauvre fille; attablez-vous avec les gens de la noce en Roussillon. Grande dame dévote, prostituée des faubourgs, « lionne » parisienne, docteur mondain, abbé campagnard, archéologue bavard, n'êtes-vous pas en pays connu? Mais brusquement, parfois, ne sentez-vous pas le mystère qui pénètre cette réalité. Êtes-vous chez les Romains, au moyen âge ou chez M. de Peyrehorade, au XIXe siècle? Car si Mérimée emprunte le récit de *la Vénus d'Ille* à la chronique latine d'Hermann Corner, qui date du XIe siècle, il transpose en pleine société moderne cette étrange aventure. Nous ne sommes plus à Rome en 1050, mais dans la somnolente petite cité d'Ille, en 1837; le patricien Roger devient Monsieur Alphonse « aux mains de laboureur sortant des manches d'un dandy », les contemporains de Grégoire VII, les types originaux comme le sorcier Palumbo et la courtisane « à la verge d'or » qui mène la procession diabolique, les voici rajeunis sous les traits des joueurs de paume, de l'Aragonais « sec et nerveux », du bonhomme Peyrehorade « au nez rouge », de sa femme, catalane « un peu trop grasse », de la malicieuse Mademoiselle de Puygarrig, des gens de la noce endimanchés auxquels l'écrivain se mêle. Ne voit-on pas la vieille chronique qui ressuscite en un cadre nouveau? Et ne saisit-on pas, en suivant le fil du drame, avec quel art subtil Mérimée laisse à cette histoire, devenue contemporaine, la sombre poésie, les effets de terreur et le mystère païen qui en font le charme chez H. Corner? Il ne commet pas la faute du bénédictin Gautier de Cuinsi dont la piété alarmée remplace Vénus par la Vierge. Il fait au contraire de la Vénus antique le personnage principal, il concentre dans ses « grands yeux blancs » la puissance fatale qui rend la tragédie mystérieuse, il donne à son regard, comme à celui de Carmen, une « expression de tigresse », et tout gravite autour de ce regard. Au réalisme de Corner il ajoute ainsi le satanisme de Lewis et d'Hoffmann et dramatise le dénouement de la chronique; mais ce merveilleux a d'autant plus de force qu'il s'humanise et se confond avec la vie bourgeoise d'une famille provinciale. En 1851, Mérimée sera tout heureux de retrouver chez l'auteur du *Roi des Gnômes*

la recette d'un bon conte « fantastique » où le « grotesque et le merveilleux s'unissent sans difficulté ». Lui-même, « connaissant à fond la poétique du genre », a devancé Gogol; aussi, en 1885, dans une lettre inédite adressée à Louis Lurine sera-t-il en droit de blâmer un conte « fantastique » de n'avoir pas la « vraisemblance que comporte le genre ».

Vraisemblance n'est pas vérité, dit-on. Soit. La vérité toute nue, dépouillée du prestige de la légende, est la seule beauté d'*Arsène Guillot*. Dans cette nouvelle, comme dans *l'Abbé Aubain*, Mérimée revient à l'excellent réalisme du *Vase Etrusque* : c'est la vie, plate, ironique ou tragique. Voyez, dans *l'Abbé Aubain*, comme il évite l'impasse dramatique et comme cette « lionne » parisienne et ce jeune abbé, au lieu de précipiter leurs cœurs dans un douloureux abîme, reprennent tous deux, après un émoi qui ne donne nul frisson, le cours de leur existence banale: double méprise qui s'arrange le mieux du monde. Il ne reste qu'une provinciale évocation de ce que nous sommes : entraînements passagers, ébauches de romans, lueurs de passions; l'histoire du bouquet fané, l'aventure sentimentale de l'abbé, la leçon de botanique et cette belle église, ce bon lit, ce vin de Bordeaux, ces soupers fins qui consolent de tant de choses, voilà le train de nos jours. Non, la vie n'embellit pas, elle glorifie moins encore : le plus souvent elle oppose les cœurs et fait souffrir. Aussi avec quel soin Mérimée se garde-t-il de glorifier ou même de justifier Arsène Guillot! Joli thème pourtant à tirades romantiques que la conversion d'une courtisane, thème rebattu par Hugo et Dumas, amplifié par eux, on sait dans quel but. Mérimée n'a pas la maladresse de transformer Arsène en une Marion Delorme; il nous la montre acculée au suicide, martyrisée de souffrances, humble et repentante, pauvre fille dont la conversion, toute sincère qu'elle est, vacille comme une flamme incertaine; la seule vue de Max ne lui fait-elle pas, à l'heure suprême, oublier son repentir? et qui donc l'en blâmerait puisque cet amour fut sa raison de vivre? La peinture vaut mieux que les sermons de Madame de Piennes, parce qu'elle est humaine et ne vise pas à l'effet. Aussi devant les remous de cette âme où la piété lutte contre la passion, devant ce désir de croire et ce besoin d'aimer que la mort va concilier enfin, le lecteur ressent le frisson qui naît des choses simples et vraies; et le récit de l'agonie, où chaque mot porte, est plein d'une émotion contenue qui en

donne beaucoup. « Tranches de vie », disent les réalistes, en admirant ces tableaux malicieux et finement observés, ces luttes pathétiques où « notre cœur » se dévoile. Pourront-ils oser davantage sans dénaturer la vie même?

*
* *

Tout à coup, en pleine force, à 48 ans, Mérimée renonce aux œuvres d'imagination : de 1846 à 1856 il n'écrit aucune nouvelle et lorsque, après ce long silence que l'on peut attribuer à une profonde désillusion d'amour, il revient à son genre préféré pour divertir ou scandaliser l'entourage de l'Impératrice, ce n'est plus qu'un amuseur de décadence.

Pourquoi? parce que son art ne se renouvelle pas. Pessimisme d'écrivain blasé, bonderie de vieux garçon mécontent lui font hausser les épaules devant les suggestions d'écoles. L'art qui consiste à tout tirer de soi et à tout embellir le ramènerait au romantisme; mais on sait combien Mérimée sympathise peu avec l'école de Hugo, et que, d'ailleurs, le romantisme agonise. La recherche des petits faits le mènerait droit au réalisme, qui est la nouveauté du jour; mais on sait que Mérimée n'a aucune tendresse pour ce réalisme qu'il appellerait volontiers « le goût des platitudes et de les peindre en un style approprié au sujet ». Enfin l'observation servie par une imagination grossissante le rallierait au balzacisme, qui peint à la fresque les vertus et les vices; mais on sait que si Mérimée observe, il est dénué de puissance imaginative.

Il échappe donc à l'influence du romantisme, du réalisme et du balzacisme; et comme il est incapable de se renouveler lui-même, il s'épuise. Une seule influence agit sur lui, celle des Russes : *Lokis*, « l'histoire lithuanienne » porte la marque slave. A partir de 1848, Mérimée étudie en effet la langue de Pouchkine, de Gogol et de Tourguéneff dont il traduit quelques œuvres. Mais quelles œuvres? Celles-là précisément qu'il aurait pu signer : *La Dame de Pique* ou *les Bohémiens, le Coup de Pistolet* ou *Apparitions...* ne sont-ils pas de la même veine que *la Partie de Tric-Trac, la Vénus d'Ille* ou *Carmen*? Goût des sujets mystérieux, des visions terrifiantes,

des morts inexpliquées, sympathie pour les aventuriers, sourire désabusé devant l'ironie cruelle du destin, Mérimée se retrouve en Pouchkine et en Tourguéneff; le miroir qu'il polit avec soin lui renvoie l'image de ses préférences, de sa pensée et de son art. Travail ingénieux, mais infécond. Qu'en sortira-t-il? *Lokis.*

Toute psychologie a disparu, faute d'aliment nouveau; et comme, d'autre part, Mérimée affecte un profond mépris pour les formes d'art qui le charmaient naguère, il aboutit au néant intellectuel. Autrefois, il aimait à « disséquer les cœurs humains ». Or, en 1855, il écrit à la Comtesse de la Rochejacquelein qu'il est « bien revenu de tout cela » et que « cette étude du cœur humain », il la comprend tous les jours « un peu moins ». Lui, scrupuleux jadis sur la sincérité de l'observation, ne s'effarouche plus devant « les invraisemblances » de Dumas et de Balzac. Il affiche un dédain sans borne pour les romans de Hugo, juge Flaubert « parfaitement fou », s'irrite contre la monomanie du paysage chez Renan et proclame Ponson du Terrail « le seul homme de génie » du siècle. Critique hargneuse, qui appauvrit au lieu d'enrichir.

C'est pourquoi ni *la Chambre Bleue*, qui est du Crébillon fils édulcoré, ni *Lokis* qui frise le scandale par sa donnée scabreuse, ni *Djoumane* qui est une histoire incohérente, n'ont une valeur d'art. L'analyse des caractères est remplacée par l'observation juste et pleine d'humour, mais superficielle et menue des petits faits. Ce sont des bluettes, à fleur de peau, où n'entre aucun élément neuf : même exotisme, un peu fané, mêmes effets de surprise qui n'en sont plus parce que le lecteur est las du procédé, même goût du mystère et de la mystification, mêmes études de la peur dont *la Vision de Charles XI*, *la Vénus d'Ille* et *les Ames du Purgatoire* nous ont donné d'appréciables modèles. Qu'est-ce donc que *Lokis* et *la Chambre bleue*, sinon une double variation sur ce thème? Thème que Mérimée ne rajeunit même pas : le mérite en reviendra à Maupassant chez qui la peur sera dépeinte avec une tragique puissance parce que l'auteur du *Horla* l'éprouvera lui-même. Mérimée, lui, s'en amuse et l'agite à nos yeux comme un Croquemitaine.

Peindre ainsi des sentiments que l'on n'éprouve pas, c'est ne créer qu'une ombre d'illusion. L'auteur de *Lokis* est victime de sa désinvolture; qu'on relise les dernières pages, non seulement de

Lokis, mais de presque toutes ses nouvelles. « Pensez-en ce que vous voudrez! » semble-t-il dire, avec une pirouette, comme les fantoches irrévérencieux du *Théâtre de Clara Gazul*. N'avouait-il pas à E. Augier qu'après avoir donné à *la Chambre Bleue* un dénouement tragique, il lui avait donné une fin plaisante, mais sans la récrire sur un ton comique? L'on admire ce « procédé de la contradiction » qui dépeint à merveille le tempérament de l'écrivain. N'est-ce pas plutôt le geste lassé d'un sceptique qui, ne croyant pas en son œuvre, ne sympathisant pas avec ses personnages, n'a plus le courage ni la force de parfaire cette œuvre? Etranger au récit, ironique jusqu'au cynisme, il semble mettre en doute la sincérité des passions. Alors il devient compliqué, obscur, tortueux, et, piétinant, ne mérite plus le nom d'artiste, car un artiste est un artisan qui progresse.

*
* *

Telle est l'œuvre de Mérimée nouvelliste. Lui-même en savait les faiblesses. Lorsqu'il disait à la princesse Julie : « Vos nouvelles sont trop courtes et l'on voudrait des détails », lorsque, à propos de Tourguéneff, il signalait « le danger des sujets trop resserrés » qui forcent l'écrivain « à racheter par la finesse de l'exécution le manque d'ampleur de la donnée choisie », ne portait-il pas sur son art le meilleur des jugements? Cet art, on se plaît à le définir par antithèse : concision, mais sécheresse; détails justes, mais rares; psychologie exacte, mais courte; composition rigoureuse, mais digressions énervantes; par contre, dédain de la couleur, du paysage et du portrait, mais sobre manière de dessiner un tableau ou de camper un personnage à l'aide des mots les plus généraux; style qui s'incorpore à la pensée, mais dur; dialogue naturel, mais cassant. Or, que prouvent ces antithèses sinon que les défauts de Mérimée participent à son talent, au même titre que ses qualités, et que les déplorer serait une erreur de critique? Sans cette concision sèche, Mérimée n'eut pas écrit *Mateo Falcone*.

La justice consiste en effet à le voir tel qu'il est, et non tel qu'on voudrait qu'il fût. L'écrivain souffre des insuffisances de l'homme? Il est naturel, il est bon qu'il en soit ainsi : Mérimée fait bloc

avec son œuvre. Peine perdue que lui demander de l'émotion, de la tendresse, de l'enthousiasme. « Qu'il ose tout ce qu'il sent! » s'écriait Sainte Beuve; appel généreux, mais vain. Autant demander à Lamartine ou à Musset d'être impersonnels et froids! Mérimée n'osa pas parce qu'il ne pouvait pas oser; il suivit sa nature pour en dominer les éléments, et il eut raison. A-t-on remarqué que son art, très savant, puisqu'il se démontre plus qu'il ne se sent, évoque un pêle-mêle de noms illustres et que pourtant cet art aux dessous bigarrés n'est pas un chaos, mais présente une rigoureuse unité parce qu'une pensée réfléchie le surveille et l'ordonne ? Or, pour que ce lent travail de mise au point s'accomplisse chez l'écrivain, il faut que la maîtrise de soi se réalise d'abord chez l'homme : nous savons comment, par un effort soutenu, Mérimée, primitif à la manière d'un Goya, dandy à la façon d'un Byron, imitateur, à la rencontre, de Don Juan, mais, dans son ordinaire, froid et boutonné comme un lord, fond tous ces personnages et reste lui, doué d'un bon sens lucide et d'un cœur sans cesse contenu. L'esprit, dont Vauvenargues a dit qu' « il est l'œil de l'âme, non sa force », cet esprit là fut sa part; s'il n'eut pas en effet la force qui vient de l'âme, il eut celle qui vient de l'intelligence et demeura dans la logique de son caractère en « ne voyant en beau », comme N. Gogol, « ni les choses ni les hommes ». Qu'il aboutisse ainsi, dans chaque nouvelle, à une conception tragique de la vie, on peut le regretter, mais non s'en étonner.

Et si, en dernière analyse, embrassant à la fois l'homme et l'écrivain, l'on veut juger son art, sur quel criterium le jugera-t-on? : « Concentrer, abréger, résumer la vie, voilà le but de l'art », a dit Taine. Peut-être pour nous Français : alors Mérimée a réalisé cet idéal. Mais les Anglo-Saxons et les Slaves et les Orientaux, mais un Goëthe, un Byron, un Tolstoï et, même chez nous, un Hugo, pensent que l'art doit élargir la vie par le rêve, émouvoir, consoler, charmer. Mérimée a-t-il atteint ce but ? Lui-même donne la réponse. Il admirait un jour, à Autun, les feuilles de chardon que des artistes patients avaient sculptées dans un bas-relief. « J'aime à croire, écrivait-il, qu'ils prenaient plaisir à ces merveilleuses bagatelles. Mais est-ce là le but de l'art ? » Certes il devait éprouver une sympathie secrète pour ces humbles artistes. N'avait-il pas, comme eux, appliqué son ciseau à quelques belles statues, froides d'aspect mais de forme impeccable, à

quelques heureux détails, à quelques lignes sobres, et, dans la conscience de sa valeur et de sa force, poursuivi une œuvre définie sans embrasser des horizons plus vastes ni craindre que l'ombre des Notre-Dame couvrît ses feuilles de chardon?

Si là n'est pas le fond de l'art, c'est, en tout cas, une forme d'art, et la seule qui lui convînt. Il l'a si habilement renouvelée que beaucoup d'écoles le revendiquent comme un maître. N'appartiendrait-il donc à aucune ? Il doit au romantisme, qui ne lui doit rien, car la nouvelle, telle qu'il l'a conçue, s'oppose aux éblouissants pastiches de Th. Gautier, aux fantaisies rêveuses d'A. de Musset. Il a compris l'exotisme à peu près comme le comprend M. P. Mille dont les « histoires merveilleuses » rappellent l'art discret de *Tamango*. Il a dédaigné le réalisme au point que les réalistes eux-mêmes n'osent le tirer à eux. Comment son ironie et sa désinvolture pourraient-elles en effet se concilier avec leur art sérieux et docte ? Mais en ramenant le travail du style à une exactitude minutieuse, en donnant au fantastique un accent de vérité qu'il n'avait jamais eu, il aida le réalisme à se dégager du romantisme où il était en germe. L'auteur de *Colomba* mène à Duranty, Duranty à Flaubert, Flaubert à Maupassant, et si Mérimée, aristocrate par ses goûts, n'est jamais descendu aussi bas dans la réalité que l'auteur de *Boule de Suif*, les scènes vécues, les tableaux d'intérieur, les traits de mœurs qui font la valeur d'*Arsène Guillot*, de *l'Abbé Aubain* et de *la Chambre Bleue* marquent le point de départ de Maupassant.

Toutefois, c'est l'école psychologique contemporaine qui pourrait, à plus juste titre, revendiquer Mérimée. En même temps que Stendhal, l'auteur de *la Double Méprise* a remis en honneur les études morales délaissées par les écrivains romantiques. Si l'on néglige ceux qui ont hérité, comme E. About, de son esprit, mais non pas de son art, si l'on fait une place aux nouvellistes indépendants, comme P. Mille, P. Loüys et Courteline chez qui Mérimée retrouverait son image amincie, l'on peut aller droit à ses fils spirituels, A. France et P. Bourget. L'auteur de *Crainquebille*, et surtout celui de *Voyageuses* et de *Pastels* doivent beaucoup à cet art réfléchi où l'analyse des cas de conscience, des « complications sentimentales », des « anomalies » est en germe. Mérimée fraye la voie aux études d'anatomie morale qui s'appuient de plus en plus sur la pathologie, la médecine et la

psychiàtrie. Vilains mots qu'il eût répudiés! Mais ces mots cachent une réalité : le domaine, mystérieux encore, de la conscience humaine.

Héritier du XVIIIe siècle plus encore que du XVIIe siècle, Mérimée ne pénétra pas au fond de cette conscience : il montra comment on pouvait y pénétrer. Son œuvre, limitée au seuil de l'infini, jette une clarté froide; ce n'est pas la chaude lumière qui vient de l'âme, c'est un pur rayon d'intelligence française. « Pour moi, écrivait-il à propos de Tourguéneff, l'artiste qui a gravé certaines médailles grecques est l'égal de celui qui a sculpté un colosse. » C'est beaucoup dire : est-ce trop dire en parlant de lui ?

PARIS - *Les Presses Universelles de France* - 1968

PQ 2362 Z5T73
Trahard, Pierre
Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY